

REFLEXIONES SOBRE «ÁVILA», DE GUILLERMO CARNERO: CLAUSURA DEL SIMBOLISMO

JAIME GIORDANO
The Ohio State University

Dibujo de la muerte, en sus sucesivas publicaciones (1967, 1971, 1977)¹, representó un esfuerzo lírico cualitativamente nuevo. Sin embargo, se habló por entonces de un «resurgimiento del Art Nouveau o Modern Style», de una vuelta al arte decadente y al simbolismo (aunque existencializado), de una aspiración al refinamiento estético sin los viejos sentimientos de culpa, de una poesía que no se lamenta de su inteligencia².

Este fenómeno no ha sido un hecho aislado: puede fácilmente verse como representativo de una constelación lírica actual panhispánica cuya actitud equivale a una subversión de la subversión. El «tuércele el cuello al cisne» se transforma ahora en un «tuércele el cuello al ganso»³. Rechazando la alternativa 'cisne-

¹ Los textos de *Dibujo de la muerte* (1.ª ed.: 1967; 2.ª ed.: 1971) que aquí se reproducen son fieles a la tercera publicación ampliada de este libro, en el conjunto titulado *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)* (Madrid: Hiperión, 1.ª ed.: 1979; 2.ª ed.: 1983) que incluye un prólogo de Carlos Bousoño y los siguientes nuevos libros de Guillermo Carnero (nac. 1947): *El sueño de Escipión* (1971), *Variaciones y figuras sobre un tema de La Buyère* (1974), *El azar objetivo* (1975) y *Ensayo de una teoría de la visión*.

² Sobre *Dibujo de la muerte* en relación a su época y a su generación, ver los excelentes trabajos de José Olivio Jiménez, «Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la muerte* (1967), de Guillermo Carnero» (*Papeles de Son Armadans*, mayo de 1972), y Carlos Bousoño, «La poesía de Guillermo Carnero» (prólogo a Guillermo Carnero, *Ensayo...*, *op. cit.*, pp. 11-68).

³ Esta expresión tuvo mucha acogida en Chile después de haberse pronunciado por primera vez durante el congreso de Poesía Joven Chilena realizado en la Universidad Austral de Valdivia (Chile), en 1962.

ganso', esta nueva poesía busca una más pertinente «objetividad», y la encuentra no en alguna zona superreal, sino a partir de fuerzas estéticas emanadas de la situación del hablante. Lo imaginario-simbólico se reestructura sobre bases menos privilegiadas⁴ o pretenciosas. Los espacios superreales (sueño, ensueño, carnaval, fiesta, etc.) dejan de ser fundamento de valor estético y aunque no son necesariamente rechazados, se cotidianizan. El mundo de la imaginación deja de ser «soñado» y pasa a ser «visto», «presenciado». Pero, sobre todo, el valor poético ya no reside en imágenes o espacios privilegiados, sino en una sutil tensión entre lo presenciado y lo virtual. Junto a la valoración de lo que se da como objetivo a partir de la situación enunciativa del hablante lírico, las categorías de lo connotativo y de lo implícito pasan a primer plano⁵.

I. SÍMBOLOS VACÍOS

Se trata de un paso adelante. La poesía primero atada a reconocer, confirmar y practicar los valores asignados a ciertos dogmas y tradiciones, y, después, al entusiasmo racionalista, practicó todas las formas de entusiasmo irracionalista por lo no-real, antirreal, prerreal, irreal, sobrerreal antes de encontrarse como se demuestra ahora, por decirlo así, en una situación de desnudez. No hay "otros" espacios que sean la causa del valor poético de "este" espacio.

La aparición del símbolo en la poesía contemporánea, después de que los esquemas conceptuales, racionales, convencionales fue-

⁴ Ver: Pedro Lastra, «Notas sobre la poesía hispanoamericana actual» (*INTI: Revista de Literatura Hispánica*, 18-19, Otoño 1983-Primavera 1984, pp. IX-XVII); Manuel Alcides Jofré, «La voz de los 80: Poesía chilena joven» (*El Espíritu del Valle*, 2-3, Ottawa-Santiago de Chile, 1987, pp. 15-22), y mis artículos «Gonzalo Rojas: su diálogo con la poesía actual» y «Gonzalo Millán y Oscar Hahn: Integración de las formas escriturales» (en *Dioses, antidioses... Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*, Santiago: LAR, 1987, pp. 243-258 y 309-324, respectivamente).

⁵ Para un complejo estudio de estos conceptos, ver, por supuesto, los diferentes trabajos de Roland Barthes, Oswald Ducrot, Emilio Benveniste, Bernard Pottier et al, pero las precisiones conceptuales que recomendamos en relación a la poesía hispánica actual son las que se desarrollan en los libros de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La connotation* (1977), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage* (1980) y *L'implicite* (1986).

ron destronados como referentes básicos de la imagen, agregó un espacio nuevo, ilimitado, al pensamiento poético. El símbolo fue sugerencia, expresión de o del misterio, enigma. Pero en todas sus fases, de Poe a Perse, de Martí a Neruda, ha implicado una voluntad de creer, un deseo transobjetivo de traspasar la inmediatez. La verdad dejó de acomodarse al noble intelecto, de modo que el símbolo llegó a ser una puerta de acceso a un mundo que rehuía la dictadura lógica o racional de la inteligencia. La imaginación ve en el símbolo una clave de su autonomía.

Pero en todo su desarrollo el simbolismo parte de una ley estructural común: hay un «otro» que contiene más valor que «esto»; por lo tanto, «esto» tiene dos alternativas: desaparecer ante la maravilla de lo «otro» o asimilarse a lo «otro».

Dibujo de la muerte recoge esta tradición simbolista en otro momento histórico, diríamos postrero, sin fe en los oráculos. En este libro, lo «imaginario» sobrevive e, incluso, se conserva en primer plano, en cuanto es «presenciado». Los poemas de *Dibujo de la muerte* son un doloroso paseo entre galerías y espejos que repiten nuestra imagen y el eco de nuestros pasos. Sus símbolos ya no producen otra realidad (no depende su valor de una sobrerrealidad sustanciadora), sino que encierran como paredes y límites insuperables la imaginación del hablante lírico. Estamos (después de tantos siglos) en el lugar donde siempre habíamos estado, y ninguna esperanza abrigamos para el futuro. O, digamos, nuestra salvación no depende de «algo» ajeno, por encima o por debajo de nuestra situación. Es una clausura ontológica que nos recuerda más el caminar de los personajes de Robbe-Grillet que el simbolismo tradicional.

El primer poema del libro: «Ávila», es suficiente para ilustrar nuestras observaciones y nos bastará por ahora con su análisis.

En los primeros versos de «Ávila» podemos apreciar la estructura de la metáfora tal como se realiza en este discurso:

En Ávila la piedra tiene cincelados pequeños corazones de
nácar
y pájaros de ojos vacíos como si hubiera sido el hierro mar-
tillado por Fancelli
buril de pluma, y no corre por sus heridas ni ha corrido
nunca la sangre.

Nos encontramos en una situación de contemplación. La materia observada no coincide con las figuraciones normales, convencionales de las cosas; por el contrario, el acto de observación sigue una línea de indicatividad⁶ obediente al detalle, el espacio olvidado o marginal, el fondo oscuro que el ojo vulgar, guiado por las imágenes prestablecidas en su memoria no alcanza a ver.

Este objeto contemplado es «la piedra», una piedra que está ahí, a la cual se refiere el hablante como mostrándola, con familiaridad, haciéndonos cómplices del acto de verla. No nos interesa la identidad de la piedra, sino la sorpresa solemne del hablante: «la piedra tiene»... Es la actitud de alguien que mira algo que nunca antes ha visto. Lo que la piedra «tiene» es:

- a) «pequeños corazones de nácar», y
- b) «pájaros de ojos vacíos».

El genitivo de materia adquiere valor de «definición simbólica». El mecanismo del tropo supone una secuencia comparativa que podría explicitarse así:

a) 'Corazones no vivos, sino de tamaño menor que el normal, y duros como el nácar de que están compuestos';

b) 'Pájaros no vivos y que, por tanto, puedan ejercitar la capacidad de ver, sino muertos puesto que sus ojos no ven, como si estuvieran vacíos'. En el plano evocado (que no es imaginario, sino que 'está ahí', como hemos dicho), 'corazones', 'pájaros' dejan de referirse a objetos creados por un artífice y adquieren realidad de signos.

Los sentidos del hablante y del lector paseando por Ávila perciben el vacío existencial de la muerte. El tercer verso sintetiza el símbolo: «no corre por sus heridas ni ha corrido nunca la sangre». Ahora (*ahora que estamos mirando esa piedra*) no corre sangre por ella.

Esto nos conduce a una primera conclusión acerca del quiebre en el simbolismo tal como puede apreciarse en *Dibujo de la muerte*: el símbolo no se da con la actitud creyente y positiva (aun cuando misteriosa o enigmática) del simbolismo ortodoxo. La historia contemporánea no ha pasado en vano. El existencialismo contemporáneo, los años que siguen a la muerte del

⁶ Sobre este concepto, ver Román Gubern, *El lenguaje de los comics* (Barcelona: Península, 1974) y Álvaro Pineda Botero, «Los espacios en blanco y la línea de indicatividad en la obra literaria» en *Teoría de la novela*, Bogotá: Plaza & Janés, 1987, pp. 147-171).

cisne, el encarcelamiento ético de la poesía en la situación cotidiana y social, el pesimismo que podemos intuir en los versos del optimismo más irreal, son fenómenos culturales que no admiten reversión. Si en otra poesía de su generación, como la de Pedro Gimferrer, José Emilio Pacheco, Oscar Hahn o José Luis Vega, advertimos una consideración generosa de los símbolos en relación a la verdad que alguna vez encerraron, en *Dibujo de la muerte* se destaca la frustración ante las obras del hombre que devienen en no más que espejo o dibujo de su propia muerte.

Esto no significa que se diga nada negativo respecto a esos símbolos. No sólo se advierte así en la lectura, sino que el mismo binarismo positivo-negativo de —quizá— toda la poesía anterior ha sido superado en la poesía de las últimas décadas. Lo que en otros textos puede parecernos como una 'iglesia que se sostiene a través del paso de los años' (por ejemplo, *Arde el mar*, de Gimferrer), en *Dibujo de la muerte* es más bien 'donde los muertos no sólo murieron hace tiempo sino que probablemente nunca vivieron'. El símbolo, en resumen, se niega a sí mismo como vehículo de nostalgia y, por qué no añadir, como símbolo mismo en cuanto su estructura binaria ya no es decisiva: el 'plano real' ya no es ni siquiera misterioso, enigmático, oculto.

Pero estos resurgimientos tan actuales de la estética simbolista no pudieron verificarse como pura negatividad:

el doloroso latir de las irisadas tibias sobre los cojincillos
de mármol, ondulados
como para ofrecer un reposo caliente y amortiguar la del-
gadez helada
de esa mano de ámbar que acaricia con el pausado ritmo
de la lluvia
la cabeza de un perro también muerto en la piedra,
muerto en la piedra junto a unos dedos y un cuerpo de-
masiado hermoso para haber vivido,
muerto en la piedra mientras se escucha brotar hacia la
tumba
toda una inmensa vegetación de alas.

Si este libro se limitara a recoger un procedimiento tradicional al simbolismo y a negar uno de sus elementos, el plano real, y quedáramos solamente con lo evocado como signo de nada (no de la nada, sino de nada), nos encontraríamos apenas frente a una especie de 'anti-simbolismo', tal como hay 'anti-poesía' y 'anti-novela'. El elemento trágico en la poesía de *Dibujo de la muerte* es, por el contrario, positivo; es la evidencia de que, para el hablante lírico, este mundo de símbolo es el único hermoso. Que sea un mundo muerto no implica que sea falso ni negativo: lo verdadero no tiene por qué ser lo que nos halaga, lo que nos infunde esperanza y optimismo: hay cosas demasiado hermosas para haber existido (...«un cuerpo demasiado hermoso para haber vivido»). Esto significa que, por falso, frívolo, formal, alejado de la vida que esté el mundo de los símbolos, es el único que se afirma en su hermosa, atroz verdad. Al cabo, no es contradictoria la idea poética de que la verdad se esconda bajo la falsedad de las cosas como su sustancia mortal:

También tú has recibido la oscura herencia de un inmenso
dominio inaccesible
que no tiene ni principio ni fin ni esperanza en el tiempo.

No cabe atenerse a un presente y, prácticamente, «comprometernos» con el pedazo de existencia que nos corresponda. Tampoco cabe llorar el precioso pasado, sentir nostalgia de alguna edad de oro que, al cabo, sea amparo de nuestra ilusión y pueda darnos un sentido, aunque tarde, del mundo como caída. Menos podemos hacer del futuro nuestro utopía (ni distopía). El poeta tiene una herencia definitivamente oscura: «un inmenso dominio inaccesible / que no tiene fin ni esperanza en el tiempo». El plano que aquí funciona como evocado es, como hemos dicho, la obra esculpida en piedra. El plano real es su propia muerte. Sobre y a partir de ella se van produciendo los «dibujos», las formas. pero ella es la materia.

II. PERCEPCIONES VACÍAS

El poema «Ávila» está estructurado sobre el montaje de dos ciclos de imágenes:

a) Las que resultan de la «observación» de la obra en piedra y, luego,

b) las que siguen al verso: «Luego, por la ciudad»..., donde lo «observado» es la animación del mundo.

Podríamos pensar que los versos en que se contempla Ávila serían fácil presa de la exaltación de la cotidianeidad y la apariencia. Sin embargo, en suspensión cualitativa de la simple admiración de «esto», de los conmovedores datos de la percepción, estos versos reafirman la misma intuición básica: las imágenes que hablante y lector «vamos contemplando», se hacen formas de la muerte. El adverbio «luego» establece una simple continuación, sin abismos ni cambios, de la actitud que gobierna la admiración de la obra en piedra. La línea de indicatividad pasa naturalmente de la piedra a la ciudad. Y la piedra y la ciudad, el símbolo y la percepción —que termina siendo igualmente simbólica—, *significan* y, a la vez, —según la tradición simbolista: *significar = ser— son* la muerte.

Luego, por la ciudad, tiene la noche
 un lejano horizonte de olivos y acaso alguna ermita
 entre las llamas color de cardo que suben hasta las figuri-
 llas de bronce de las fuentes,
 los jirones de almenas lamiendo entre la noche
 el torturado brazo de las norias,
 los jirones de almenas ardiendo como un turbio
 arroyo, entre el helado crepitar de las fuentes,
 entre el resbaladizo gotear, en el aire
 de la estepa, del sordo sonido de los siglos.

La «vaguedad» descriptiva: 'lejano, acaso, jirones, turbio, helado crepitar, resbaladizo', se aloja en un mundo presente, instalado en la situación del hablante desplazándose por la ciudad. pero allí se repite una identidad eterna, donde el tiempo no es más que un resbaladizo gotear [...] del sordo sonido de los siglos». Otro adjetivo más, «sordo», nos retrotrae al sentido básico

que parece plasmarse del discurso: la muerte se va proyectando como lo que «da sustancia» (!) a todo, pero no se escribe como exposición metapoética, sino que se expresa a partir de la dirección semántica de las imágenes que no deben entenderse, sin embargo, en relación a ningún «otro» que signifiquen. Las imágenes de las «llamas», las «almenas» que se repiten, las «fuentes», el «gotear» sugieren una definición del tiempo como ritmo, pero no un ritmo que signifique esa otra cosa que sería la «muerte», sino un ritmo que *es* el movimiento regular, acompañado, interesante de la muerte. La muerte, en otras (y viejas) palabras, no se nos da como contenido sino como forma. La contemplación de la realidad concreta, natural o artificial, obedece a los mismos mecanismos de los símbolos vacíos que ya hemos descrito.

III. SUPERIORIDAD DEL SÍMBOLO SOBRE LA PERCEPCIÓN

Sin embargo, los últimos once versos de «Ávila» dejan nítidamente establecida la intuición básica: Si la imaginación es ya un mundo despojado de vida, si, por otro lado, el hablante solitario se ha descubierto como existiendo muerto fuera de la vida, el primer mundo tiene una superioridad estética captable por intuición, indemostrable:

Pero hoy algo renace en las pequeñas flores de óxido de
 las órbitas vacías,
 levanta por entre los hacinamientos de escorias ecos y presencias de pájaros,
 transcurre con un ligero temblor de alas por los delgados
 caminos de la sangre, despierta
 amortiguadas voces al fondo de los cuerpos, inicia
 los ahogados latidos de los fríos corazones de hierro.
 Por eso, entre el inmenso latido de la noche,
 elevado entre un rumor de vides húmedas, es triste
 no tener ni siquiera un puñado de palabras, un débil
 recuerdo tibio, para aquí, en la noche,
 imaginar que algún día podremos
 inventarnos, que al fin hemos vivido.

Fiel a una clara tradición simbolista: el enigma, surge de pronto un «algo» en la piedra que parece un inquietante remedo de vida y tiempo: «renace», «levanta», «transcurre», «despierta», «inicia». Los objetos directos: lo renacido, lo levantado, etc., no son, sin embargo, verdaderas sustancias; predomina lo deíctico, lo connotativo, lo implícito: «algo», «ecos y presencias de pájaros», «[algo] con un ligero temblor de alas», «amortiguadas voces», «ahogados latidos»... Pero, en todo caso, eco, remedo de tiempo y vida, no son más que figuraciones fantasmales, formas bajo las que la muerte se disfraza. La imaginación, establecida sobre el vacío, tiene siquiera imágenes, «un débil recuerdo tibio» que no tiene el hablante en cuanto individuo. Y estas imágenes pueden cobrar vida; ¡claro!: vida imaginaria y, al cabo, hecha de «ecos y presencias», de «amortiguadas voces», de «ahogados latidos».

El hablante solitario («aquí, en la noche»), en cambio, ni eso tiene. Carece del caudal imaginario que se ha codificado y decodificado desde el romanticismo hasta el surrealismo.

La imaginación, desustancializada o con la sustancia de la muerte, posee, en definitiva, una clara superioridad estética sobre la vida. La imaginación es una herencia; vive aunque sea como un arcano y eterno cementerio. En cambio, la tristeza del contemplador lírico, del «flaneur», no encuentra alivio sino en la medida en que reduce todo a imaginación. Reducido a la contemplación de sí mismo, su vida se le aparece como «carencia» («no tener ni siquiera un puñado de palabras»), y no puede ni podrá ser inventada.

IV. RESUMEN

Dibujo de la muerte retoma la tradición simbolista, pero con la carga existencial sobrellevada por el hombre contemporáneo. No podemos ver en este libro una vuelta al modernismo, al simbolismo mallarmeano, ni siquiera al de St. John-Perse, sino una continuación, un desarrollo. La novedad aquí es la tragicidad⁷ del símbolo:

⁷ Utilizamos este concepto en lo sentidos de F. Nietzsche, en *El origen de la tragedia*.

1) La situación de enunciación deja de ser ontológicamente positiva (ni se espera que lo sea) y se convierte en una especie de vacío aterrador a la vez que fascinante.

2) El símbolo, unidad mínima de la imaginación, se descubre, pese a todo, como la única realidad hermosa, de valor, disponible y/o posible.

3) Detrás del símbolo no hay verdades sublimes, sólo muerte; no hay un más allá que supere su inmanencia; no obstante, aun así posee superioridad estética sobre el hablante y su situación.

La situación humana, en el mejor de los casos, dibuja un ritual engañoso de la muerte. En cambio, la imaginación puede inventarse y dar vida, aunque sea como eco, presentimiento, posibilidades de algo que hubiera podido ser vida. El hablante no puede inventarse más allá de su situación, ni siquiera imaginar que pueda hacerlo algún día sin recurrir a «esos» o «aquellos» símbolos.